

# **«O SOLDADO», «BERNAL FRANCÊS» E «A APARIÇÃO»: A CONTAMINAÇÃO DE ROMANCES COMO «JUEGO DE LA CREACIÓN POÉTICA COLECTIVA»**

Ana Sirgado | IELT, NOVA FCSH

Diego Catalán, num dos seus estudos sobre a variabilidade dos romances tradicionais, designou por várias vezes o processo que a gera um «juego de la creación poética colectiva».<sup>1</sup> De facto, o conhecimento prévio do material em jogo (a memória temática e lexical do romanceiro) e da sua preceptiva (a poética do género) determina a recriação dos romances – por um lado, no momento da introdução das modificações, por outro, no da sua legitimação (ou seja, no da sua integração na cadeia tradicional por parte dos portadores da memória romancística). A forma como actuam neste sentido é, aliás, comparada por Flor Salazar, num importante artigo sobre a contaminação a que me referirei mais adiante,<sup>2</sup> à utilização que os falantes fazem de uma língua. Tal como estes, também os transmissores do romanceiro possuem um conhecimento natural da linguagem do género que lhes permite receber os romances, em simultâneo com um conjunto de técnicas para a sua compreensão, interpretação e recriação. Este processo é, por isso, individual e colectivo. Se, por um lado, um destes actos de recriação pode ter origem individual, por outro, para integrar a tradição, tem de se sujeitar à censura e aceitação colectivas.

A intensa produção crítica, registada desde meados dos anos 60 do século passado, dedicada à variação demonstra a sua importância

para a própria definição de romanceiro. Ana Valenciano apresentou, no entanto, recentemente uma proposta de revisão destas contribuições e da relação entre variação e estabilidade, justificando a valorização de que deve ser objecto este último conceito.<sup>3</sup> Por meio de alguns exemplos, demonstra que a variação é mais acentuada no processo de tradicionalização dos romances e que estes apresentam posteriormente uma estabilidade assinalável, ao longo de décadas e em espaços geograficamente distantes. Refere-se, por diversas vezes, à forma como estes transmissores moldam, numa fase inicial, os romances à linguagem e estilo tradicionais que tão bem conhecem. À semelhança do testemunho de outros profundos conhecedores do género, a autora termina a sua argumentação, recuperando a longa experiência de entrevistas em contexto de recolha, para mostrar o esforço dos informantes em recordar exactamente o romance como o ouviram e aprenderam.

Pero recordando [...] su esencial actitud conservadora en el acto del canto o recitación de los romances, parece lógico deducir que las variantes que sabemos proliferan no se desarrollan con la misma intensidad cuando el romance se halla definitivamente instalado en el ámbito que le es favorable, esto es, en el seno de la cultura tradicional.<sup>4</sup>

Pretendo, nesta sequência, olhar mais atentamente para um destes fenómenos de variação, a contaminação, que consiste na presença interactiva de conjuntos de versos de um romance em versões de outro, ou seja, na migração intertextual de unidades de significação.

Parto do contributo fundamental de Flor Salazar, no seu artigo «Contaminación o fórmula: un falso problema en los estudios del Romancero»,<sup>5</sup> para tornar mais clara esta definição. A autora

reflecte sobre o fenómeno no âmbito do formulismo e da linguagem figurativa, próprios do estilo do romanceiro tradicional. Para além da classificação, já referida, como processo de variação, situa-o enquanto estratégia desta linguagem, que tem como unidade básica a fórmula. Começa por demonstrar, através da analogia já citada, que são ambos recursos ao serviço da recriação. Essa utilização natural, semelhante à de uma língua, da fórmula e da contaminação manifesta-se a um nível verbal e tem simultaneamente um carácter funcional. A contaminação consiste, portanto, verbalmente na «aparición sistemática de fórmulas de un romance incorporadas a otro romance» e funcionalmente numa «técnica que altera la forma de un romance por la incorporación a su texto del texto de otro, mediante el intercambio de fórmulas poéticas». <sup>6</sup> Estes versos incorporados sistematicamente modificam a estrutura dos poemas receptores e têm que apresentar um vínculo exclusivo e inequívoco com um romance específico, as «fórmulas próprias», isto é, aquelas que o identificam como tema autónomo. <sup>7</sup>

Além destes aspectos, o processo afecta ainda os planos do discurso e da narração. Ou seja, estes conjuntos de versos correspondem a um determinado significado e as capacidades do «falante» do romanceiro incluem, neste contexto, a de os reconhecer precisamente enquanto unidades de significação, o que torna possível a detecção de sequências (no plano narrativo) substituíveis por outras de sentido semelhante ou complementar.

Flor Salazar mostra, desta forma, tratar-se a contaminação provavelmente do mais complexo dos fenómenos de variação, por afectar não só o nível verbal e discursivo, mas também o narrativo e temático dos romances.

De entre os estudos já realizados sobre esta questão a respeito

da tradição moderna portuguesa destaco o artigo de Pere Ferré «Os romances da “Infantina”, “Cavaleiro enganado” e “A irmã cativa” à luz da tradição madeirense»,<sup>8</sup> onde o autor analisa a actuação do processo por analogia semântica, mostrando como as semelhanças existentes entre estes romances conduzem a uma sobrevivência sistemática dos três em versões contaminadas. Também Teresa Araújo, no seu estudo sobre a contaminação de «Silvana» e «Delgadinha», duas histórias de incesto, conclui: «A contaminação dos dois romances corresponde, portanto, a uma síntese poética de ambos (para a qual cada um deles colabora distintamente com os seus materiais próprios) baseada na proximidade temática e na economia da memória tradicional».<sup>9</sup> Ocorre, pode dizer-se, nestes dois exemplos uma progressiva fusão de romances que ocupam o mesmo espaço e desempenham o mesmo papel temático na tradição portuguesa.

No conjunto de romances que aqui vou propor para compreender melhor este processo não só como manifestação do «juego» a que se referiu Catalán, mas também na complexidade das suas diversas formas de realização no contexto desta tradição, o critério da analogia semântica demonstrado nos estudos anteriores não é, numa primeira leitura, tão imediato, sobretudo pelo facto de dois deles pertencerem a temas muito distintos. «O soldado» (0176<sup>10</sup>), romance de «amor fiel», é contaminado, no final da maioria das suas versões, por «A aparição» (0168), pertencente à mesma classe. Este último, porém, contamina igualmente «Bernal Francês» (0222), do tema «mulheres adúlteras».

Para esta análise, considerarei todas as versões coligidas no espaço nacional<sup>11</sup> e atenderei também à composição antiga de «A aparição» que nos foi legada documentalmente, analisando o pro-

cesso de engaste, a lógica que o determinou e a respectiva funcionalidade, para reflectir finalmente sobre o procedimento como uma estratégia de recriação poética tradicional.

Refiro-me, em primeiro lugar, ao texto antigo de «A aparição» pelo reduzido número de versões não contaminadas de que dispomos na tradição moderna portuguesa<sup>12</sup>, mas sobretudo por responder à questão colocada por Flor Salazar e permitir, desde logo, a identificação inequívoca destes versos como sendo «fórmulas próprias» deste tema, definindo-o, por isso, como contaminador. Publicado no *Cancionero de Londres*, do final do século XV,<sup>13</sup> o romance relata o encontro da personagem masculina, um cavaleiro, com um peregrino a quem pergunta pela amada. Este garante-lhe que a viu morta e descreve o cortejo fúnebre. Mais adiante no caminho, encontra o seu fantasma e estabelecem um diálogo. O cavaleiro quer ser enterrado na mesma sepultura, mas o desejo final da amada é o de que viva e, não a esquecendo, encontre outra, como lhe chama, «amiga».

Yo me partiera de Francia, fuérame a Valladolid.  
Encontré con un palmero, romero atán gentil.  
—¡Ay! dígasme tú, el palmero, romero atán gentil:  
nuevas de mi enamorada si me las sabrás dezir.—  
Respondióme con nobleza, él me fabló y dixo así:  
—¿Dónde vas el escudero, triste, cuitado de ti?  
Muerta es tu enamorada, muerta es, que yo la vi:  
ataút lleba de oro y las andas de un marfil,  
la mortaja que levava es de un paño de París,  
las antorchas que le llevan, triste, yo las encendí.  
Yo stuve a la muerte d'ella, triste, cuitado de mí,  
y de ti lleva mayor pena que de la muerte de sí.—  
De qu'esto oí yo cuitado, a cavallo iva y caí.  
Una visión espantable delante mis ojos vi;  
hablóme por conortarme, hablóme y dixo así:

–No temas, el escudero, no ayas miedo de mí:  
yo soy la tu enamorada, la que penava por ti.  
Ojos con que te mirava, vida, non los traigo aquí,  
braços con que te abraçava, so la tierra los metí.–  
–Muéstresme tu sepultura y enterrarm’he vo con ti.–  
–Biváis vos, el cavallero, biváis vos pues yo morí.  
De los algos d’este mundo fagáis algund bien por mí.  
Tomad luego otra amiga y no me olvidedes a mí,  
que no podés hazer vida, señor, sin estar así.—<sup>14</sup>

«O soldado», por sua vez, não se encontra documentado na tradição antiga, em nenhuma das colecções ou folhetos de cordel conhecidos. Nas versões da tradição moderna portuguesa, conta a tristeza de um soldado na guerra, pela separação forçada da mulher com quem acaba de casar.

– Maio era, por Maio, e o Abril, a Primavera;  
lá se vai o capitão com seus soldados p’r’a guerra.  
Na dianteira de todos vai lindo cabo de guerra;  
seu coração leva triste e os olhos postos em terra.  
Indo ao meio do caminho, o capitão reparara:  
– Porque vais triste, meu cabo? Porque vais triste para a guerra?  
Se vais triste por dinheiro, muito dinheiro t’ eu dera.  
– Não vou triste por dinheiro, muito dinheiro eu levo.  
– Se vais triste por cavalo, lindo cavalo t’ eu dera.  
– Não vou triste por cavalo, lindo cavalo eu levo.  
Vou triste por minha esposa, que ‘inda não dormi com ela;  
‘inda ontem me casei e já hoje vou para a guerra.

Ao ter conhecimento do motivo, o capitão concede-lhe uma licença para regressar à sua terra.

– Torna p’ra trás, ó meu cabo, torna para adonde ela.  
Ó cabo de sete anos não tinha acabado a guerra.  
O cabo apresentou-se junto ao seu capitão.

- Aqui estou, meu capitão, pronto para ir à guerra.  
Puxou por um cordão de oiro e ‘ò capitão lho of’recera.
- Tome lá, meu capitão, dos mimos da minha terra.
- Onde era o soldadinho que tão primoroso era?
- Eu sou d’ além dos mares, d’ além da Inglaterra,  
que deixei minha mulher para vir servir à guerra.
- Pois vai-te embora, soldado, outros sete p’ra onde a ela;  
sete e sete são catorze, pode-se acabar a guerra.<sup>15</sup>

Esta é, pelo menos, a intriga das versões autónomas. Nos poemas contaminados, os versos que constituem, de uma forma geral, o *incipit*, com a descrição do contexto da acção, caem e esta passa a iniciar-se *in medias res*, com a interpelação do capitão: «– Que tens tu, ó soldadinho, que andas tão triste na guerra?». O diálogo estabelecido neste momento consiste noutra das diferenças. A sequência de perguntas feitas ao soldado (o capitão pergunta frequentemente se o motivo da tristeza é o dinheiro, o cavalo ou a espada, por exemplo) sofre uma condensação significativa e passa a reduzir-se a uma única: a que permite, de facto, o desenvolvimento da intriga.

- Que tens tu, ó soldadinho, que andas tão triste na guerra?  
Ou te lembra pai ou mãe, ou gente da tua terra.
- Não me lembra pai nem mãe, nem gente da minha terra.  
Só me lembra a minha amada, que lá me ficou donzela.
- Sete meses te darei p’ra ires casar com ela,  
ao fim de sete meses, soldadinho, vem à guerra.

A autorização para o regresso a casa e partida do soldado corresponde ao engaste dos versos de «A aparição».

- Seu cavalo aparelhou, sua espada embainhou,  
chegou ao meio do caminho o inimigo encontrou.
- Onde vás, soldadinho, onde vás agora aqui?
- Vou ver a minha amada, há sete anos que a não vi.

- Tua amada já é morta, é morta, que eu bem na vi.
- Dai-me os sinais que levava, para me acreditar em ti.
- O caixão era de rosas, a coroa de marfim,  
os padres que levava não tinham conta nem fim.  
A sepultura foi aberta no meio dum jardim.
- Seja o que Deus quiser, adiante sempre vou.  
Chegou mais adiante, borborinho alevantou.
- Não te espantes, cavalo, nem cavaleiro que vai em ti,  
sou a tua amada, há sete anos que te não vi.
- Tu minha amada não és, que mo disseram ali,  
os sinais que me deram não tos vejo a ti.
- Os sinais que te deram não os tenho agora aqui,  
estão no inferno a arder, amor, por causa de ti.
- Vou vender o meu cavalo e vendo-me também a mim,  
para te fazer o bem d’ alma, para vires p’ra o pé de mim.
- Não vendas o teu cavalo, não te vendas também a ti,  
quanto mais bem d’ alma fazes, mais me condenas a mim.  
Se chegares a ter filhas, traze-as diante de ti,  
p’ra que se não percam por homem, que eu por homem me perdi.
- Dá-me um beijinho só, que me quero despedir de ti.
- A boca com que te beijava, eu não a tenho aqui,  
está no inferno a arder, amor, por causa de ti.
- Dá-me os teus braços, que me quero despedir de ti.
- Adeus, meu lindo, amor, para um século sem fim.<sup>16</sup>

Como se pode então explicar esta presença e qual a sua funcionalidade? Embora as assonantes sejam distintas (a estrutura das versões é comum: «O soldado» em é-a, geralmente com versos de engaste em -ou e os versos de «A aparição» em -í), existem aproximações formais e semelhanças discursivas que ajudam a explicar o processo. O incipit «– Porque vais triste, soldado, porque vais triste p’rá guerra?» repete-se, na fórmula que integrava já a tradição antiga de «A aparição» («–¿ Dónde vas, el escudero, triste, cuitado de ti?»<sup>17</sup>), mas adaptada ao novo contexto: «– Aonde vais, triste soldado, onde vais, triste de ti?».<sup>18</sup> A associação de um estado



anímico que se encontra expresso por meio de fórmulas idênticas cria, nas versões contaminadas, uma estrutura paralelística. O motivo do regresso a casa de um cavaleiro (ou soldado) que se põe a caminho ao encontro da amada é comum aos dois temas.

No entanto, o aspecto mais óbvio e decisivo da distinção entre as actualizações poéticas autónomas e contaminadas é a mudança radical do desenlace. A aparente felicidade é substituída pela desgraça das personagens e pela impossibilidade de realização do sentimento amoroso. Os versos de «O soldado» que contavam um casamento recente, não consumado, mas realizado, dão lugar à partida da personagem masculina que deixa a amada «ainda donzela», alteração lógica tendo em conta que as sequências do tema contaminador incorporadas terminam geralmente com o lamento da sua alma perdida no inferno. O final trágico, em que muitas vezes a personagem masculina manifesta a vontade de se juntar à amada, recebendo como resposta os conselhos para a sua vida futura, não é estranho ao romanceliro. Os enredos amorosos, aliás, frequentemente têm a prova de fidelidade transportada para um tempo posterior à morte, destino de inúmeros protagonistas.

Apesar de a proposta deste estudo se limitar à tradição moderna portuguesa, recorro, neste contexto, ao artigo de Aurelio González sobre a contaminação destes romances na tradição espanhola,<sup>19</sup> por possibilitar a comparação com o reduzido número de versões autónomas aqui em apreço. O autor exemplifica as diferentes possibilidades de desenlace: «semiburlesco», «de prueba», trágico e feliz, identificando o último em mais de metade dos casos analisados.<sup>20</sup> Defende ser este um final sem dramatismo, justificação possível para a presença de «A aparição». O desenlace na tradição portuguesa deixa sempre a ideia de que o protagonista consegue

estender a licença até ao final da guerra, com a inclusão do motivo das ofertas ao capitão, à semelhança do que acontece também em versões da Galiza, e juntar-se à amada: «- Pois vai-te embora, soldado, outros sete p'ra onde é ela; / sete e sete são catorze, pode-se acabar a guerra». Esta ambiguidade, resultado talvez do esquecimento de versos presentes noutras tradições, abre caminho à adopção de uma solução mais adequada ou conclusiva e facilita a contaminação.

Os primeiros testemunhos documentais de «Bernal Francês» datam do final do século XVI e início do século XVII, prova de que, apesar de ausente das fontes antigas de que dispomos, o romance era já sobejamente conhecido. Góngora e Calderón incluem o *incipit* em obras de comédia, tal como Lope de Vega, que alude à conhecida sequência do romance em que a adúltera estranha, na cama, o comportamento frio do que julga ser o seu amante.<sup>21</sup> Focar-me-ei, mais uma vez, na tradição portuguesa, que relata o encontro desta personagem feminina com uma masculina que, de noite, bate à sua porta:

- Quem bate à minha porta, quem bate, oh, quem está aí?
- Sou Bernal Francês, senhora, vossa porta, amor, abri.
- Se vós sois Bernal Francês a porta vos vou abrir, mas se é outro cavalheiro, embora se pode ir.
- Ao abrir a minha porta se apagou o meu candil;  
ao subir a minha escada me caiu o meu chapim.
- Dei-lhe a mão p'ra ele entrar, levei-o para o jardim,  
lavei-lhe o rosto e as mãos com aguinha de alecrim,  
peguei nele nos meus braços, deitei-o ao pé de mim.
- Já é dada meia-noite, sem te virares para mim.
- Se tens medo do meu pai, ele longe está daqui;  
se temes os meus criados, não te farão mal a ti;  
se tens medo ao meu marido, está bem longe de ti;  
más novas me venham dele, que nunca mais volte aqui!
- Eu não temo do teu pai, que ele sogro é de mim;

não temo dos teus criados, que mais me temem a mim;  
nem temo do teu marido, nem dele nunca temi.  
Teme tu, falsa, traidora, que o tens deitado aqui.  
Deixa tu vir a manhã que eu te darei de vestir.  
Vestirás saia de malha, roupinhas de carmesim,  
gargantilha de cutelo, já que o quiseste assim!

As poucas versões autónomas disponíveis e que não são fragmentárias terminam com a ameaça do marido, decidido a matar a mulher no dia seguinte. A maioria dos poemas continua, no entanto, com a contaminação e os versos de «A aparição»:

– Onde vais, Bernal Francês, o que fazes por aqui?  
– Vou p’ra ver a minha dama, que há tempos que não na vi.  
A tua dama é já morta, é morta, que eu bem a vi:  
levava saia de malha, roupinhas de carmesim;  
gargantilha de cutelo e tudo p’r’ amor de ti;  
a tumba em que a levaram era de prata e marfim,  
os padres e a fidalguia não tinham conta nem fim,  
levaram-na a enterrar ao adro de S. Crispim.  
Fui-me à sua sepultura, cuidei de morrer ali.  
– Abre-te, ó campá sagrada, esconde-me a par de ti!  
Do fundo da cova triste, uma triste voz ouvi.  
– Vive tu, amor querido, vive tu, que eu já vivi;  
braços com que te abraçava não podem cingir-te a ti;  
boca com que te beijava, já não tem sabor em si;  
os olhos com que te olhava, já não te vêem a ti!  
Se casares e tiveres filhas, tem-nas sempre ao pé de ti,  
p’ra lhes não acontecer o que aconteceu a mim!<sup>22</sup>

O que dita esta união de romances pertencentes a temas tão díspares? Em primeiro lugar e, parece-me, como factor decisivo, a atracção rimática. Contrariamente ao anterior, estes dois romances têm a mesma assonante em -í, mais difícil e menos comum. Outras coincidências discursivas podem também tê-la facilita-

do. Lembro apenas os versos finais (e refiro-me às versões autónomas) de «Bernal Francês»: «Vestirás saia de malha, roupinhas de carmesim, / gargantilha de cutelo, já que o quiseste assim!» ou, noutra variante, «que te hei-de talhar o vestido de vermelho carmesim; / a tesoura que o corta há-de ser o meu espadim»<sup>23</sup>, que se aproximam muito da descrição das vestes fúnebres da personagem feminina do romance contaminador: «levava saia de seda, casaco de carmesim / o cinto que a apertava era de ouro e marfim», embora com sentidos opostos: no primeiro caso, os sinais da vingança e reposição da honra do marido traído, no segundo as marcas da riqueza e pompa do cortejo.

Por outro lado, o testemunho que o romance receptor nos oferece de «A aparição» demonstra bem o papel da reelaboração tradicional na adaptação dos versos ao novo contexto. De facto, a expressão das ameaças do marido passa a surgir, em simultâneo e paralelamente, na notícia, dada a Bernal, da morte da personagem feminina. Por exemplo, o verso «gargantilha de cutelo e tudo p'r' amor de ti» não ocorre logicamente em nenhuma versão de «O soldado», apenas existe por interacção com as fórmulas deste romance de «mulheres adúlteras».

«Bernal Francês» é narrado, muitas vezes, na primeira pessoa, com consequências óbvias na interpretação da história e das personagens: «Al conceder a la adúltera el privilegio de contar su trágica historia, la tradición consigue envolvernos por completo en el punto de vista de la «víctima» del engaño, a quien acompañamos en su trayectoria...»,<sup>24</sup> envolvência acentuada pela alteração da ordem temporal dos acontecimentos, na organização da intriga. Catalán destaca a empatia ou compaixão criadas por esta modalidade narrativa e a possível influência que estes sentimentos teriam

exercido na presença de «A aparição». A primeira pessoa era, aliás, já a escolhida no texto antigo («Yo me partiera de Francia, fuérame a Valladolid») e permanece nos raros versos narrativos da tradição moderna: «Fui-me à sua sepultura, cuidei de morrer ali / [...] / Do fundo da cova triste, uma triste voz ouvi».

Do ponto de vista da análise da sua funcionalidade, a contaminação com os versos de «A aparição» é decisiva, uma vez que completa a intriga e oferece a prova do cumprimento da intenção do marido, tornando claro o desenlace. Nas poemas autónomos, a crescente tensão dramática originada pela dúvida sobre a identidade da personagem que bate à porta da figura feminina e os sucessivos indícios parecia não ter correspondência satisfatória na ameaça final.

Por outro lado, produz efeitos novos e dramáticos. Com o aparecimento de Bernal em busca da amada, a expressão da vontade de morrer com ela e o diálogo que estabelecem, as personagens ganham novos contornos e a interpretação torna-se mais complexa. Os romances «fornecem, através das fábulas das narrativas conservadas, histórias exemplares», um «catálogo de valores»,<sup>25</sup> e a mundividência de quem os canta determina, por isso, a sua actualização. O final dos temas tradicionais está, por excelência, mais sujeito à variação no processo de adaptação a este sistema, mudando frequentemente (com recurso à substituição ou adição de versos ou conjuntos de versos) para esclarecer ambiguidades ou tornar explícita a moralidade da história.<sup>26</sup> Neste caso, a necessidade – ou mesmo obrigatoriedade – moral de condenar claramente uma relação adúltera, ilegítima, e castigar os transgressores, o que se mantém (até porque não poderia fugir do alcance do romanceiro), passa a conviver com o reconhecimento das figuras dos amantes e, sobretudo,

do sentimento amoroso verdadeiro que existe entre eles e que é impedido pela figura do marido, embora este apenas procure repor a sua honra: «el hecho de que la protagonista se apodere de la narración incrementa el *pathos* de la escena y transforma a la culpable en víctima, aunque no lave a la adúltera de su culpa».<sup>27</sup>

Como ficou demonstrado, em ambos os romances a contaminação contribui para a complexificação da intriga. Nas versões autónomas destes receptores existem pares amorosos em que um é protagonista e participa, enquanto o outro é apenas evocado. «A aparição» traz os amantes a cena e dá-lhes voz, provocando mudanças na leitura das próprias personagens e no papel que desempenham. Partilham a dramatização de uma história de amor e da fatalidade de uma separação definitiva.

As justificações apresentadas tomam como ponto de partida a análise dos temas receptores. No entanto, uma possível conclusão terá de resultar sempre de um encontro de dois caminhos distintos, mas simultâneos. Ou seja, o romance contaminador apresenta determinadas características que facilitam, por seu lado, o engaste noutros romances. Neste caso, o seu reconhecimento como unidade de significação coincide com o facto de estar ausente de um contexto. As duas sequências contam duas situações (o encontro com uma primeira figura e o segundo a aparição) sem que haja uma explicação para o que acontece. Os romances contaminados, em que existe uma disponibilidade para as receber como desenlace, proporcionam-lhe os antecedentes.

Concluindo, trata-se de um conjunto de fórmulas próprias que modificam a estrutura dos temas receptores, se integram no novo contexto e contribuem para uma efectiva reactualização destes relatos, como definido por Flor Salazar. A contaminação, com

origem naquele «jogo formulístico e de significações», obedece a uma lógica e processa-se de acordo com diversas modalidades, como a atracção temática e a rimática. A propósito de «Bernal Francês», Suzanne Petersen comenta a maior criatividade da tradição portuguesa, contrariamente à espanhola, que prefere os poemas autónomos com a promessa ou o castigo final da mulher adúltera, e a originalidade desta contaminação, que tem de ser aceite e adoptada pela comunidade: «A partir de un texto poético heredado, la moderna tradición portuguesa ha podido «crear» un poema, si no artística-mente superior, al menos sustancialmente distinto de su prototipo».<sup>28</sup>

Gerada muitas vezes pelos imperativos da economia da memória tradicional, pelos seus limites, esta criatividade também se encontra marcada pela conservação de que fala Ana Valenciano. No caso de ambos os romances, as versões contaminadas representam uma percentagem significativa do seu *corpus*: mais de 80%. A estabilidade desta solução é notável, sobretudo tendo em conta o elevado número de versões coligidas: 253 de «O soldado» e 116 de «Bernal Francês». Na tradição portuguesa, apenas este último conhece um outro desenlace, por contaminação com «Claralinda», em que o marido decide entregar a mulher ao pai, para que seja este a decidir a sentença. Embora a coincidência temática torne fácil a explicação deste caso, uma vez que se trata de uma história também sobre uma mulher adúltera, ocorre somente em 6 versões. Ana Valenciano apresenta curiosamente, no artigo supracitado, uma versão híbrida mexicana de «Bernal Francês» com o «corrido», evidenciando como o esquecimento dos informantes e a necessidade de completar a intriga pode resultar na corrupção e consequente degeneração de um romance. A variante, para ser tradicional, tem de «funcionar positivamente», tanto a nível verbal e discursivo, como estrutural, o

que se aplica aos exemplos estudados.<sup>29</sup>

Esta forte presença de «A aparição», por outro lado, contrasta com o reduzido número de versões como tema autónomo de que dispomos.<sup>30</sup> A sua existência autónoma parece-me, até, discutível, uma vez que, em muitos destes casos, é difícil perceber se, por lapso ou esquecimento, o informante não recitou versos anteriores de um dos romances que sabemos contaminar. Por exemplo, numa destas versões, o protagonista aparece como «Bernal Francês» e, embora saibamos que os onomásticos no romanceiro tradicional são muito variáveis, sem implicações na intriga ou relação com um romance específico, este em particular é bastante característico do tema em que tem origem.

«O soldado» e «Bernal Francês» coincidem, por isso, naquela que parece ser uma tendência visível, na tradição moderna portuguesa, para a sua sobrevivência em versões contaminadas e «A aparição» apenas sob esta forma, mostrando como a contaminação é também um processo que garante a continuidade do romanceiro.



## Notas:

- 1 *Arte poética del romancero oral. Parte 1.º, Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1997: 203.
- 2 «Contaminación o fórmula: un falso problema en los estudios del Romancero», in *Congreso de Literatura (hacia la literatura vasca)*, Madrid, Castalia, 1989: 562.
- 3 «Estabilidad frente a variación en el romancero», in Aurelio González, Beatriz Mariscal Hay (eds.), *Romancero. Visiones y revisiones*, México, Colegio de México, 2008: 47-62.
- 4 *Idem*: 62.
- 5 *Idem*: 561-574.
- 6 *Idem*: 562.
- 7 *Idem*: 566.
- 8 *Separata do Boletim de Filologia*, tomo XXVIII, 1983: 143-178.
- 9 «A contaminação de “Delgadinha” e “Silvana”, um processo de economia da memória tradicional», *Dedalus, Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, 10, 2005: 289-307.
- 10 Os números entre parênteses correspondem à classificação atribuída no *Índice General del Romancero (IGR)* a cada tema romancístico.
- 11 Ferré, P. e Carinhas, C., *Bibliografia do Romanceiro português da tradição oral moderna (1828-2000)*, Madrid, Instituto Universitario Seminario Menéndez Pidal, 2000: 50-53 e 69-71.
- 12 São nove as versões descritas na *Bibliografia do Romanceiro Português*: 50-51.
- 13 Romance com grande fortuna editorial, surge diversas vezes em folhetos de cordel, a partir do início do século XVI, nos *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la Crónica de España* de Sepúlveda, em 1551, e, mais tarde, no início do século XVII, em peças de Mejía de la Cerda, Guillén de Castro e Vélez de Guevara.
- 14 Di Stefano, G., *Romancero*, Madrid, Taurus, 1993: 205-206.
- 15 Ferré, P. (ed.), com a colaboração de T. Araújo, C. Carinhas e M. Nogueira, *Romanceiro português da tradição oral moderna portuguesa*, II, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001: 197-198.
- 16 *Idem*: 218.
- 17 No final do século XIX, uma adaptação deste romance, feita na sequência da morte da rainha Mercedes, mulher de D. Afonso XII de Espanha, em 1878, popularizou-se, explica Menéndez Pidal, passando a integrar jogos infantis (*Romancero pan-hispánico (hispano-portugués, americano y sefardi). Teoría e Historia*, II, Madrid, Espasa-Calpe, 1953: 385-387). Tendo como *incipit* o verso «¿Dónde vas, Alfonso Doce? / ¿Dónde vas, triste de ti?», esta fórmula, com as

suas variantes, era, portanto, muito conhecida e amplamente difundida.

18 *Romanceiro português da tradição oral moderna portuguesa*, II: 194.

19 «La aparición y El quintado: renovación y conservación a través del cruce», in Catalán, D. (ed.), *De balada y lírica*, 1, 3<sup>er</sup> Coloquio Internacional del Romancero, Madrid, Editorial Complutense, 1994: 345-358.

20 *Idem*: 353.

21 *Romancero pan-hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*: 407-408. Sobre a questão da historicidade da figura de Bernal Francês, largamente estudada, mas que não se enquadra nesta discussão, cf. Avalue-Arce, J. B., «Bernal Francês y su romance», *Anuario de Estudios Medievales*, III, 1966: 327-391.

22 Ferré, P. (ed.), com a colaboração de S. Boto, *Romanceiro português da tradição oral moderna portuguesa*, III, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003: 179-180.

23 *Idem*: 130.

24 *Arte poética del romancero oral. Parte 2.º, Memoria, invención, artificio*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1997: 187. Catalán identifica esta característica em «todas as versões portuguesas», provavelmente partindo das que tinha ao seu dispor e trabalhava. Na verdade, a sequência que descreve a interacção dos amantes, depois de a personagem feminina abrir a porta, é narrada ora na primeira pessoa ora na terceira. Não obstante, o diálogo, que dá início às versões e as constitui quase na íntegra, instaura sempre um «eu» presente.

25 «Romanceiro e memória», in Serra, J. P., Buescu, H. C., Nunes, A., Fonseca, R. C. (eds.), *Memória e sabedoria*, Famalicão, Húmus, 2011: 435-458.

26 *Arte poética del romancero oral. Parte 1.º, Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1997: 97.

27 *Arte poética del romancero oral. Parte 2.º, Memoria, invención, artificio*: 189.

28 Petersen, S., «Cambios estructurales en el Romancero tradicional», in Catalán, D., Romeralo A. S., e Armistead. S. G. (eds.), *El romancero en la tradición oral moderna. Primer Coloquio Internacional sobre el Romancero*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1978: 167-179.

29 «Estabilidad frente a variación en el romancero»: 55.

30 Apesar da reduzida ou inexistente conservação autónoma, o testemunho deste romance que nos é oferecido pela sua vida em contaminação dá provas de um arcaísmo notável. Por exemplo, a aplicação do método diacrónico, na comparação com o texto antigo (com as devidas ressalvas), permite ver a conservação do topónimo «Valladolid», em algumas versões (cf., por exemplo, *Romanceiro português da tradição oral moderna portuguesa*, II: 199), ainda que noutras seja naturalmente alterado na adequação ao universo de referência dos informantes.